

---

## Gestes ascétiques : le corps et sa voix. Le cas de la mystique Mechthild de Magdebourg (XIII<sup>e</sup> siècle)

*Ascetic Gestures : The Body and its Voice. The Case of the Mystic Mechthild of Magdebourg (13<sup>th</sup> c.)*

**Babette Hellemans**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8643>

DOI : 10.4000/rhr.8643

ISSN : 2105-2573

### Éditeur

Armand Colin

### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2016

Pagination : 597-615

ISBN : 978-2-200-93062-2

ISSN : 0035-1423

### Référence électronique

Babette Hellemans, « Gestes ascétiques : le corps et sa voix. Le cas de la mystique Mechthild de Magdebourg (XIII<sup>e</sup> siècle) », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhr.8643>

---

Tous droits réservés

BABETTE HELLEMANS

*Université de Groningue*

## **Gestes ascétiques : le corps et sa voix Le cas de la mystique Mechthild de Magdebourg (XIII<sup>e</sup> siècle)**

*Das Fließende Licht der Gottheit écrit par la mystique Mechthild de Magdebourg frappe d'abord par l'immédiateté de la parole et le fait que l'unité de l'œuvre est caractérisée par la variété des formes littéraires. Cet effet paradoxal a souvent été interprété comme caractéristique d'un manque de culture et d'éducation chez l'auteur féminin. Cet article se propose de retracer la polyphonie des voix employées par Mechthild jusqu'au point où la distinction entre un sens littéral et un langage imagé de la sensualité spirituelle fait revenir la notion corporelle de la voix. Le résultat est une épistémologie théologique complexe et unique, dont la portée dépasse la notion orale de la confession.*

### **Ascetic Gestures : The Body and its Voice The Case of the Mystic Mechthild of Magdeburg (13<sup>th</sup> c.)**

*Das Fließende Licht der Gottheit, written by the mystic Mechthild of Magdeburg, strikes the reader by the immediacy of its words and by the fact that the unity of the work is characterized by a variety of literary forms. The effect of this paradox has often been interpreted as characteristic of its female author's lack of education and culture. This article seeks to trace the polyphony of voices used by Mechthild up to the point where the distinction between the literal meaning and the language filled with images of spiritual sensuality reintroduces the corporeal notion of voice. The result is a complex and unique theological epistemology that goes beyond the spoken concept of the confession.*

« Écrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. »

Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 34.

Depuis les dernières décennies, la recherche sur la culture visuelle du Moyen Âge a constitué un thème dominant dans les sciences humaines. Dans le milieu académique, l'étude du monde visuel par l'anthropologie historique est souvent interprétée comme une réponse nécessaire à la tradition intellectuelle dominée par l'écriture. Mais où est le monde du son dans le débat scientifique, si important dans l'histoire de la culture chrétienne de l'Occident médiéval ? Quelle est la signification du silence, ces ténèbres auditives ? Dès ses origines hellénistiques, la culture chrétienne a développé vis-à-vis du monde auditif et visuel une sémantique polyvalente qui forme le noyau de sa pensée, c'est-à-dire la notion de *logos*. Selon le prologue de l'évangile de Jean, le terme *logos* représente Jésus-Christ en tant que Parole révélatrice :

Au commencement était la Parole (*Verbum*), et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu. Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes. La lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue.

Dès le premier verset, il s'agit de Jésus incarné qui exprime sa divinité, soulignant que le *logos* est conçu pour se diriger vers l'homme. Du point de vue anthropologique, on constate que le *logos* est à la fois pensée et création, verbe et parole. Néanmoins, dans le discours académique, le dualisme entre le monde visuel et le monde auditif continue à exercer son pouvoir sur la compréhension complexe du rapport entre le savoir et la méthode heuristique du langage. L'influence croissante des sciences médiatiques (film, internet, cyber-technique) rend nécessaire d'explorer les tensions intellectuelles diverses qui existent entre la vue, l'ouïe et le son. Enfin, depuis peu, l'intérêt épistémologique du toucher fait aussi partie du débat scientifique, comme l'atteste le rôle nouveau de l'écran tactile des ordinateurs pour comprendre le phénomène corporel du langage.

Dans cet article, j'aimerais examiner comment une interprétation heuristique polyvalente – plus précisément celle de la voix qui est

*corpus* et *logos* à la fois – s’inscrit dans un discours et dans une historicité chrétienne qui prennent en écharpe la réflexion humaine. Mon centre d’intérêt sera une œuvre en prose et en vers de la mystique allemande Mechthild de Magdebourg, *Das Fließende Licht der Gottheit*, datant de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Avant d’aborder cette œuvre qui compte parmi les plus saisissantes de l’histoire culturelle allemande, il convient de comprendre les complexités méthodologiques qui entourent la voix dans le récit de la culture chrétienne. Si la voix mystique, mise en scène et mise en récit dans un texte du passé, s’inscrit au cœur même du dispositif diégétique, en privilégiant la complexité énonciative au détriment du narratif, une des solutions semble de proposer une perspective nouvelle qui lie la voix avec son corps. Mais le silence, lui, ne fait-il pas aussi partie de cette impossibilité heuristique et diégétique de la voix et du langage ?

Afin que les problèmes d’accès à l’écriture, et donc à une culture savante, soient pris en compte pour comprendre la complexité et la diversité de la perception des voix des femmes dans le passé, cette question de la « tangibilité » et du dispositif diégétique de la voix comble un déficit cognitif à l’origine du discours académique, visant trop souvent le monde de la lecture comme le seul moyen d’accès à la connaissance. Il n’est donc pas étonnant que les écrits des femmes savantes dans la culture théologique médiévale révèlent souvent une subjectivité nouvelle, très sensible aux notions de temporalité et de souvenir, au corps et à la conscience du soi<sup>1</sup>. Nous constatons ainsi que, dans la culture mystique chrétienne, il existe une fusion puissante et extrême entre silence, corporéité, vision et *logos*, menant à un type de voix dont l’auto-analyse n’est pas absente. À travers l’œuvre de la mystique allemande Mechthild de Magdebourg, nous entendons montrer comment ces différents aspects du discours intellectuel ainsi que la situation sociale des femmes peuvent mener à une interprétation heuristique du langage qui va au-delà d’une lecture duelle et simpliste de la culture chrétienne. Par une force de l’âme et du corps, le silence féminin est transformé en une langue sensuelle où c’est Dieu lui-même qui parle, donnant ainsi aux femmes accès à l’écriture.

1. *Voix des femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, amour, sorcellerie XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, dir. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 2006, p. xviii.

## LA VOIX ET LE CORPS

Abstraction du *logos* et réalité physique : l'un ou l'autre de ces mots, sur l'histoire desquels les ouvrages abondent, implique l'existence d'une culture chrétienne de l'Écriture et de l'Incarnation, culture à laquelle on les associe encore trop souvent, puisqu'on tend spontanément à y restreindre sa définition. Cependant, l'émergence de la Parole, issue de l'écriture ou de sa représentation visuelle, ne peut se penser en dehors d'une histoire elle-même culturelle qui ne doit pas être isolée des changements issus de la technologie. Dans cette perspective, on doit considérer que la voix féminine naît d'un culte pour la corporéité qui commence avec la culture gothique dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est alors qu'apparaissent, de manière quasi simultanée, des cathédrales qui mettent en place une architecture s'orientant avant tout vers la lumière. Outre les modifications provoquées par une culture visuelle abondante et un nouvel usage du temps historique, la célébration de l'Eucharistie dans la Fête-Dieu correspond à une transformation du rapport de l'individu et de l'espace. Les changements de la technologie spatiale accélèrent de manière impressionnante ce phénomène déjà sensible dans la culture urbaine et vernaculaire. Alors que l'explosion des images, par le biais du développement de l'espace, a modifié considérablement la culture chrétienne, les cathédrales constituent le point de départ d'une expression physique nouvelle de Dieu.

Concurrente de cette architecture gothique somptueuse, la voix féminine s'impose comme une manière plus directe et physique d'exprimer Dieu, de rendre présentes la pensée chrétienne et sa parole. Nombreux sont les textes de femmes mystiques portant sur les inventions inspirées par une culture visuelle qui est avant tout un monde sensuel : la capacité humaine de créer des images est représentée par l'écoute et l'ouïe, c'est-à-dire que le monde vu par le Moyen Âge est un monde qui est créé par le toucher et les sons, puisque la nature de la perception sensorielle est directement liée à la relation entre l'âme et le corps. Dans cette culture chrétienne, l'âme ne pouvait être affectée par le corps, donc les images qui venaient à l'esprit par la perception des sens ne pouvaient être décrites par un vocabulaire corporel affectant l'âme, l'esprit ou la mémoire. Au

contraire, la conscience impassible de la *passio* corporelle et de l'expérience exigeait un vocabulaire plus subtil et raffiné<sup>2</sup>.

Le retentissement de ce monde sensuel et féminin chez les autorités ecclésiastiques tient à plusieurs facteurs, dès lors qu'il s'agit d'une expression inédite de la présence divine. D'abord, sur le plan social, à cause du rôle particulier de la femme dans l'espace domestique, car on ne considérerait pas la voix féminine comme un moyen de communication important. Néanmoins, c'était le premier son à pénétrer dans les foyers et à animer la vie privée de la famille. Plus profondément encore, la voix féminine modifie les rapports entre l'individu et le monde qui l'entoure. Avec l'enregistrement sur parchemin de la voix féminine, pour la première fois, la voix n'est plus coupée du corps, ce qui transforme ainsi la notion de la divinité située dans l'espace et le temps. On peut en dire autant de l'émergence des livres d'heures qui datent de la même époque et sont intimement liés à une piété féminine nouvelle. Cependant, le changement intellectuel de la théologie et l'approche systématique de la scolastique, notamment sous l'influence de Thomas d'Aquin, rendent le phénomène de la voix divine féminine plus étonnant. Par la prise de parole des femmes, c'est l'individu lui-même, d'un point de vue ontologique, qui se voit remis en question. Où se trouve la voix de Dieu ? Quelle est sa réalité physique ? L'anecdote de Neil Armstrong, premier homme à avoir marché sur la lune, vient à l'esprit. De retour de son voyage sur la lune, les pieds sur terre, il répondit ainsi au journaliste qui voulait savoir s'il avait vu Dieu : « Yes, and she was black ». La voix féminine de Dieu met en place de nouvelles structures linguistiques et visuelles, complexes, plus abstraites dans leur conceptualisation que la voix divine créée par les scolastiques quelques décennies auparavant, et qui atteignent Dieu directement, contrairement aux vitraux des cathédrales. De manière plus spectaculaire, cette nouvelle voix de Dieu offre l'instantanéité de la sensation spirituelle à travers une voix incarnée. La présence divine entre dans l'ère de l'ubiquité.

Cette ubiquité a cependant une contrepartie, car avec cette spiritualisation de la voix incarnée, la présence divine n'est plus là que partiellement. Il reste de Dieu une voix, mais une part de Lui,

2. Carol Harrison, *The Art of Listening in the Early Church*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 63-64.

et donc une part du sens, échappe. Avec ce manque, de manière plus large et paradoxale à mesure que la réflexion humaine en fait partie, la cohésion entre la compréhension théologique, l'écriture et sa sensualité vocale n'est plus comprise. Comment donner sens à cette mosaïque de données qui submergent désormais le lecteur des textes mystiques ? Dématérialisation, accélération des visions décrites, alternance entre langues latine et vernaculaire, entre poésie et prose, puis enfin la disparition des traces caractérisent cette nouvelle présence divine où l'« incohérence » et la « légèreté » ne nuisent plus à la crédibilité. L'irréalité de l'ubiquité divine décrite dans ces textes mystiques écrits par des femmes les conduira à faire exercer à la pensée un pouvoir mystique que l'on pourrait décrire comme une « contre-anticipation » de la présence incarnée de la divinité. Nous allons revenir sur cette « anticipation à rebours », en donnant des exemples dans l'œuvre de Mechthild de Magdebourg.

#### DE BOUCHES À OREILLES

*Das Fließende Licht der Gottheit*, en français moderne *La lumière fluente de la Divinité*, est le seul livre dont la mystique Mechthild de Magdebourg soit l'auteur<sup>3</sup>. Difficile à classer dans un genre spécifique, cette œuvre montre que la distinction entre les diverses tendances de la culture chrétienne (l'écriture, l'oralité, la vue, le toucher) est artificielle. En effet, dans son livre, Mechthild s'efforce d'anéantir l'idée de séparation des sens. Impersonnel et indéfini, le narrateur laisse percer une secrète ironie envers cette impossibilité intellectuelle de séparer le visuel ou le corporel du monde des sons. Ce paradoxe de l'instance abstraite et vocale du passé et de son actualisation visuelle ou corporelle constitue l'un des thèmes qu'il convient d'explorer. Le livre de Mechthild montre que cette tension paradoxale est située dans les creux profonds de la culture mystique chrétienne. Derrière cette question de l'interprétation *sensuelle* de la culture chrétienne se trouve une approche herméneutique

3. Pour une introduction générale, voir *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium, Kloster Engelberg, 1984*, dir. Kurt Ruh, Stuttgart, Metzler, 1986 ; Elizabeth Andersen, *The Voices of Mechthild of Magdeburg*, Oxford, Peter Lang, 2000 ; Bernard Gorceix, *Amis de Dieu en Allemagne au siècle de Maître Eckhart*, Paris, Albin Michel, 1984.

qui est fondamentale pour comprendre la façon dont la culture occidentale a interprété le *logos*. Ce que j'appelle *logos* représente une relation sémantique qui lie le monde visuel avec le monde auditif. Si cette interprétation du *logos* est justifiée, deux questions sont alors à mettre en avant : avons-nous suffisamment compris la signification du *signe*, sa matérialité et sa signification spirituelle, de soi-même et en soi-même ? Autrement dit, l'interprétation dynamique de l'eucharistie a-t-elle été suffisamment comprise dans son historicité anthropologique ? Cette question revient à dire que nous ne tenons pas toujours assez compte du fait que la langue a la capacité de passer d'une clarté intellectuelle à une existence plus latente fonctionnant par désignation. Il n'est donc pas inutile de signaler que, pour comprendre toutes les dimensions du message de Mechthild de Magdebourg, une culture théologique solide est nécessaire.

Souvent très personnel, ce message confirme que, tout en utilisant la littérature lyrique avec une subjectivité nouvelle qui est sensible au souvenir, à l'émotion et au corps, Mechthild, comme d'ailleurs les autres femmes de cette époque, est enclose dans une société d'hommes qui se réservent le droit à l'expression. Dans le monde des moniales, des recluses ou des béguines, les femmes trouvent ainsi une place et une légitimité qui leur sont souvent refusées ailleurs. Liées à un monastère ou à un autre type de *via contemplativa*, moniales, béguines, mères de famille et épouses, ces femmes sont importantes pour l'histoire de l'Église qui veille sur leurs paroles. Ce point est également notable : assistée et conseillée par son directeur spirituel, la mystique dépend également de lui. Ce dernier a accès à la matérialité de l'écriture, ce qui représente une expérience épistémologique dont les femmes sont nécessairement exclues. Cette attention corporelle à l'écriture, avec une sensibilité spécifique à l'existence directe de la voix, serait-elle un aspect caractéristique et propre aux auteurs féminins ? Pourrait-on dire que cette sensibilité dérive d'une existence sociale et politique marginalisée, qui a rendu les femmes muettes dans l'histoire ? Néanmoins, plutôt que de rendre politique chaque texte littéraire ou religieux dont l'auteur est une femme, je préfère répondre à cette question par une esquisse mimétique.

L'œuvre de Marguerite Duras, l'auteur qui sert de devise à cet article, paraît alors un bon point de départ. Elle montre une



tension permanente entre les voix de l'histoire, d'un côté, et son actualisation vive, sensuelle et silencieuse du monde visuel, de l'autre. Ainsi, lors du tournage de *India Song*, Duras répond à la question de ce qu'est « la voix » dans le film :

La voix qui lie toutes ces voix et qui est la voix de Viviane Forrester. Les voix des jeunes femmes, nos voix et celle de Viviane Forrester parlent de l'histoire au passé. Tandis que les voix enfouies, les voix perdues, les voix présentes pendant la réception, en parlent au présent<sup>4</sup>.

Le cinéma est l'invention technologique par excellence où l'on peut découvrir l'entrelacement et l'emboîtement du monde visuel et celui des sons, et du silence aussi. Comme dans la musique, les jeux de ces voix polyphoniques montrent des lignes mélodiques diverses qui se développent en même temps, alternant les contreponts et les superpositions, rythmes, consonances et dissonances, ouvrant ainsi les gouffres vertigineux du sens avec le but, en définitive, d'un renvoi au néant.

Ce renvoi au néant est une chose sur laquelle je reviendrai, car le processus d'annihilation est important pour l'idéologie mystique de Mechthild qui semble secrètement ironiser sur sa tâche ascétique. Pour le moment, il suffit de constater que, chez Marguerite Duras comme chez Mechthild de Magdebourg, la structure écrite avec son vocabulaire, sa syntaxe et ses mots qui ont tous, chacun pour soi et dans leur ensemble, une plénitude de sens, peut avoir un effet miroir d'échec. La voix de l'écriture signifie ainsi sa propre impossibilité<sup>5</sup>. On peut dire aussi que le récit vocal est contagieux et infecte le récit visuel. Évoquée comme l'organe de la parole, venue du corps, la production sonore rompt le silence et s'entend comme marque identitaire. C'est la voix qu'il faudrait faire taire, ou bien alors destituer de son pouvoir. Comme dans une pièce de théâtre ou dans un film, les pouvoirs de l'oralité sont projetés pour assurer la mise en scène de la voix et la destitution de son pouvoir en fait partie. Il en est de même pour Mechthild. Elle emprunte la voix de Dieu à travers son directeur spirituel qui, lui, fait le geste d'écrire ce Dieu qui se révèle exclusivement à elle. C'est Dieu qui assure la mise en scène de son pouvoir d'oralité ; ainsi la révélation garantit cette

4. Nicole-Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, Albatros, 1981, p. 122.

5. Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 82.

double conscience vertigineuse, de la bouche à l'oreille, nécessaire pour le mystique, le gouffre qui sépare le savoir et le vécu.

La connaissance mystique affirme alors un désir pensant et, par conséquent, elle n'est jamais seule dans sa pensée, comme le disait Michel de Certeau dans *La Fable mystique*. S'appuyant sur l'amour de l'autre, et pour l'autre, la connaissance mystique fait consister le soi-disant « néant suressentiel ». Il n'est pas évident de comprendre ou de décrire la signification de ce néant comme un vide qui s'ancre dans l'exil, ainsi que le disait Certeau :

Ce livre se présente au nom d'une incompetence : il est exilé de ce qu'il traite. L'écriture que je dédie aux discours mystiques de (ou sur) la présence (de Dieu) a pour statut de *ne pas en être*. Elle se produit à partir de ce deuil, mais un deuil inaccepté, devenu la maladie d'être séparé, analogue peut-être au mal qui constituait déjà au xvi<sup>e</sup> siècle un secret ressort de la pensée, la *Melancolia*. Un manquant fait écrire<sup>6</sup>.

Dans les notions de perte, de mélancolie et d'énonciation de la perte se trouve un lieu pour des représentations où la désappropriation intérieure se change en possibilité de pratiquer la vie spirituelle et publique avec une liberté née de l'alliance entre impuissance et invention. Ainsi, à partir de cette expérience d'exil, les mystiques parviennent-ils à faire *entendre* cette nouvelle façon d'agir, d'endurer et d'aimer. Cela revient, selon Certeau, à la connaissance mystique même qui s'exprimerait d'abord par sa façon de parler (*modus loquendi*) et, par conséquent, elle n'exprimerait pas d'existence phénoménologique<sup>7</sup>. Certeau semble suivre la tradition tenace de cette dualité intellectuelle qui sépare le monde visuel de celui des voix. Autrement dit, si la connaissance mystique ne connaît pas d'existence phénoménologique, comment comprendre la relation complexe et multiple entre la représentation et l'expérience individuelle ? Contrairement à Certeau, je m'appuie sur cette distinction, représentée par la voix mystique féminine. On pense d'abord à la sculpture de Thérèse d'Avila par le Bernin typique de la Contre-Réforme, mais aussi à ces béguines mystiques du xiii<sup>e</sup> siècle issues de la culture nordique de l'Europe, surtout des Pays-Bas, telles que Marie d'Ognies, Béatrice de Nazareth et Hadewych. C'est dans le milieu des béguines et au sein de l'ordre cistercien que cette nouvelle forme de

6. Michel de Certeau, *La fable mystique, xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle*, t. 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 9 (les caractères italiques sont d'origine).

7. M. de Certeau, *La fable mystique*, p. 113.

mysticisme est la plus marquante. Par la suite, l'influence se répandit vers la région rhénane et en Allemagne du Sud, avec des auteures moins connues, mais marquées par cette nouvelle spiritualité. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le couvent d'Hefta en Saxe hébergea trois femmes particulièrement remarquables : Mechthild de Hackeborn, Gertrude la Grande et Mechthild de Magdebourg. Vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, la vague de la mystique féminine est répandue dans toute l'Europe. Les voix de ces femmes se développent dans le domaine de la spiritualité où les émotions profondes sont exprimées avec toute la force de l'âme et du corps<sup>8</sup>. À travers leurs œuvres consacrées à l'amour divin, leurs voix fraient ainsi un nouveau chemin spirituel, qui est d'abord soumis à la censure de l'Église<sup>9</sup>. En effet, de la bouche à l'oreille, la matérialisation écrite de ces voix prophétiques féminines représente des témoignages d'un grand prix. Avec leur identité mystique, ces femmes diffusent des logiques de l'amour et du néant. Au lieu de chercher à « prouver » philosophiquement l'existence de Dieu, elles devancent le *besoin de croire* lui-même comme une expérience amoureuse polymorphe, excessive et incontournable<sup>10</sup>. Ce soulèvement de la dualité peut s'exprimer par une incarnation extatique où la tangibilité physique est mise en avant.

#### LA POLYPHONIE MYSTIQUE DE MECHTHILD

Le soulèvement mystique de cette dualité s'exprime autrement chez Mechthild. Selon Aloïs Haas :

Avec Mechthild de Magdebourg s'élève de façon spontanée une voix qui, dans une langue inimitable, ne parle de rien d'autre que de son commerce mystique avec Dieu [...] grâce à l'autonomie du sujet religieux, qui présente dans le prisme de la langue la phénoménologie pure de l'expérience religieuse du rapport à Dieu<sup>11</sup>.

8. Ursula Peters, *Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

9. Paulette L'Hermitte-Leclercq, *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien, des origines à la fin du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1998, p. 6.

10. Julia Kristeva situe cette émergence de ce qu'elle appelle « la séduction mystique », au tournant du XIII<sup>e</sup> siècle et la relie à l'influence de l'aristotélisme de Thomas d'Aquin. Voir le supplément « M » au *Monde* du 2 décembre 2010.

11. Aloïs Haas, *Sermo mysticus : Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Fribourg, Universitätsverlag, 1979, p. 70, traduction par René Perennec.

C'est presque un mouvement inverse qu'il faudrait capter chez le lecteur qui semble garder un contrôle de son objet d'attention. Il convient d'approcher le paradoxe de l'immédiateté réflexive qui cherche à déplacer les mots et le langage, en les arrachant au terreau strictement verbal. Comme le musicien qui improvise recourt à des règles de base qui, dans l'instant même, libèrent le mouvement improvisateur. L'improvisation musicale est l'exemple d'une voix informée qui suppose une mémoire considérable, en intériorisant vocabulaire et son, pour retrouver une forme enfin harmonique. Si l'on tente de montrer le corps à l'œuvre dans l'écrit, c'est donner à entendre l'effet de la voix dans la pensée. Cet instant vocal de la pensée n'est pas un cri. Alors il n'y a plus cette dualité, c'est-à-dire d'un côté la pensée, et de l'autre la voix, puisque la pensée expressive est devenue une énergie, et sa voix n'est pas une hypostase ou une transcendance, mais un son qui incorpore une signification. La radicalité compositrice de Mechthild, en ce qui concerne l'appropriation de la voix divine et la manière de la rendre *fluente comme la lumière*, s'oppose aux efforts de dominer le pouvoir subversif qui est inhérent au langage. Surtout dans le domaine de la théologie, où le langage est sacrifié avec son *logos* prédécoupé, l'imaginaire de la vocalité intrinsèque de Mechthild ouvre le cloisonnement entre pensée et émotion, réflexion et pathos, en revendiquant l'élan murmurant de la pensée à l'improviste<sup>12</sup>. Ainsi les textes poétiques et prosaïques de Mechthild, leurs sons, leurs images, et leurs lectures créent-ils des espaces qui ouvrent un défaut d'entendement, au sens littéral et au sens figuré. Les voix de Mechthild diffusées ne peuvent pallier le déficit d'audition. L'effet est exprimé avec le plus de force dans le titre de l'œuvre.

Une œuvre devant laquelle s'efface la vie de Mechthild, seulement connue par de rares indications. Elle est probablement née entre les années 1207 et 1210 dans une famille noble ou patricienne<sup>13</sup>. Être née dans un tel milieu voulait dire qu'elle savait lire et qu'elle connaissait les codes et mœurs courtois. Dès

12. Jean-Pierre Martin, « Le critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, t. 39, n° 1, 2003, p. 13-23, ici p. 15.

13. Hans Neumann, « Mechthild von Magdeburg », *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, éd. Kurt Ruh, Berlin-New York, De Gruyter, 1987, t. 6, p. 260 sq.

l'âge de douze ans – l'âge nubile pour une fille – elle dit d'avoir été « saluée par le Saint-Esprit », ce qui voulait dire qu'elle avait des visions. Plus tard, elle vécut dans la ville de Magdebourg, au nord-est d'Allemagne. Près de cette ville se trouvait l'abbaye bénédictine d'Einsiedeln. La bibliothèque médiévale de cette abbaye possédait un manuscrit fait au XIV<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui coté sous le numéro 277, comprenant deux cents feuillets d'écriture en bas allemand. La fin de ce manuscrit comprend, entre autres, le texte d'un auteur médiéval célèbre, les sermons de Maître Eckhart. Les premiers deux tiers du manuscrit comprennent les paroles de *Das Fließende Licht der Gottheit*.

Ce titre que l'on utilise aujourd'hui n'est pas sans susciter des controverses, car le prologue de l'œuvre propose en effet *deux* titres. L'un vient de la rédaction du texte originel, une intervention qui pourrait avoir Mechthild elle-même pour origine, puisqu'elle n'était pas autorisée à écrire le texte elle-même, comme cela a été rappelé. Ce titre est le suivant : *Dis buch heisset ein fließendes licht der gottheit* (« ce livre a pour titre la lumière de divinité qui se déverse »). Le second titre est un titre d'auteur, fourni par Dieu lui-même, qui répond à la question posée par l'interlocutrice que l'on identifie avec Mechthild : « comment appeler ce livre ? » Sa réponse est la suivante : *Es soll heissen ein vliessende licht miner gottheit in allû dû herzen, dû da lebent ane valscheit* (« il doit s'appeler une lumière de ma divinité qui se déverse dans tous les cœurs ignorant la fausseté »). Dès le début du livre, on est frappé par la teneur directe et intime de la parole : il s'agit de la lumière de *ma* divinité. C'est Dieu qui a fait le livre et le livre ne parle que de lui. Cette affirmation directe est répétée plusieurs fois. L'ouverture du livre II, chapitre XVI qui s'intitule *De ce livre et de celui qui l'a écrit*, mériterait d'être lue en entier, car ce passage révèle plusieurs aspects épistémologiques sur lesquels nous avons insisté : l'« auralité » du texte, la voix censurée, la corporéité du livre et le rôle du directeur spirituel qui écrit le texte et sert ainsi de jonction entre la divinité et Mechthild :

On m'a mise en garde à propos de ce livre et des hommes m'ont parlé ainsi : « Si on ne le protège pas, il pourrait être brûlé. » Alors j'ai fait ce que je fais toujours depuis que je suis enfant : chaque fois que j'étais triste, je priais. Alors je me penchais vers mon bien-aimé et dis : « Cher Seigneur, je suis triste pour Ta gloire ; dois-je rester

sans consolation ? Alors tu m'aurais trompé car c'est Toi qui m'as ordonné d'écrire ». Alors Dieu se révéla à mon âme triste en tenant ce livre dans Sa main droite et dit : « Mon amour, ne t'attriste pas tant, personne ne peut brûler la vérité. Celui qui voudra l'enlever de ma main devra être plus fort que moi. Le livre est trin et ne désigne que moi. Le parchemin qui le recouvre désigne mon Humanité pure, blanche et juste, qui souffre la mort pour toi. Les paroles désignent ma Divinité miraculeuse ; elles s'écoulent d'heure en heure de ma bouche divine dans ton âme. Le son des paroles est plein de mon Esprit vivant et accomplit avec Lui la juste vérité. Maintenant regarde toutes ces paroles comme elles témoignent bien de mon mystère et ne doute pas de toi !

Mechthild dit ensuite : « Cher Seigneur, si j'étais un clerc instruit, en faisant ce grand miracle en moi, Tu en serais éternellement honoré ». Et Dieu répond alors :

Ma fille, il arrive qu'un homme sage perde par négligence sur la grande route son or précieux qui lui aurait permis d'entrer dans une grande école ; quelqu'un le trouvera bien. Par nature j'ai souvent agi ainsi : quand j'ai accordé une grâce particulière, j'ai toujours cherché le lieu le plus bas, le plus humble, le plus secret ; les plus hautes montagnes de la terre ne peuvent recevoir la révélation de ma grâce puisque le courant de mon Esprit-Saint coule naturellement vers le bas. On trouve des maîtres d'écriture qui sont sots à mes yeux. Et je te dis même plus : Ils doivent reconnaître ma gloire et cela renforce en eux leur sainte foi chrétienne que ce soit la bouche inculte qui enseigne par mon Esprit-Saint la langue instruite<sup>14</sup>.

La première apparition de l'inventeur de ce livre est alors associée à sa propre voix. Elle cite son angoisse que sa vérité sera brûlée, avant que l'on ne sache d'où vienne la vérité. Mais la parole de Dieu sert aux prodiges de l'auteur avec sa bouche inculte, cette bouche qui sert aussi de messenger divin. En effet, Mechthild cite et récite, dans l'espoir que le lecteur à l'autre bout de sa « construction auditive » l'entende. L'effort physique pour faire entendre cette double vocalité exprimant son message unique est réuni dans la matérialité du livre (« le parchemin qui le recouvre désigne mon Humanité »). Ce filtrage d'« auralité » des voix passe par son confesseur qui, selon les coutumes, devait suivre Mechthild dans le cadre de la *cura monialium* par l'ordre des dominicains, présent implicitement dans la *Lumière fluente*. Avec le terme « auralité » (du

14. J'utilise la traduction de l'allemand par Waltraud Verlaguet, *Mechthild de Magdebourg, La lumière fluente de la Divinité*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 67-68.

latin *auris*, oreille), je souhaite souligner que l'oreille est l'unique guide épistémologique<sup>15</sup>. Ainsi l'oreille devient-elle un mode de transmission de pensée qui exclut un code discursif créant une structure préconçue, pour conclure avec un chapitre qui souligne encore une fois que *Dis buch ist begonnen in der minne, es sol och enden in der minne* (« Ce livre a été commencé dans l'amour, il doit aussi se terminer dans l'amour »).

On notera deux choses importantes qui font de cette double vocalité une transposition presque ironique du contenu érudit du livre. D'abord le traitement physique ou pour ainsi dire la matérialisation de la voix, qui correspond d'une certaine manière aux rapports que les femmes mystiques entretenaient entre le corps et la voix, lorsqu'elles essayaient de s'exprimer au sein d'une culture religieuse sophistiquée et complexe. De plus, il est connu qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on insiste sur une présence visuelle du Christ souffrant. La difficulté de saisir la culture théologique des voix féminines au XIII<sup>e</sup> siècle n'entrave toutefois pas la perception d'une qualité inouïe de ce texte de Mechthild. L'œuvre soulève en effet la présence divine à une dimension nouvelle, confirmant l'existence d'une autoréflexion unique et profonde, tout en insistant sur un flux plus léger et dynamique de la présence du Christ, devenu une hyperbole vocale qui permet la circulation de la parole. En bref, nous avons là un texte très différent des méditations pieuses contemporaines sur le Christ souffrant. À travers cette coda, pour filer la métaphore musicale, une ultime voix de la divinité se fait entendre, celle d'une narratrice à qui, sans le savoir, nous avons prêté l'oreille.

## LES VOIX DE LA CONSCIENCE

Si Mechthild peut, sans conséquences apparentes, dire ce qu'elle veut dans ce livre empruntant la voix de Dieu, le texte ne manque pas d'être paradoxal. Les flux de bouches, de Mechthild à Dieu, ne laissent pas de traces apparentes dans le message même, mais en principe chaque lecteur qui se trouve à proximité

15. L'influence de la confession, issue du quatrième concile du Latran (1215), mériterait plus d'attention dans ce contexte, et nous ignorons l'influence des dominicains à ce propos.

de cette conversation peut les « entendre ». D'où l'ambiguïté de la *Lumière fluente* : le texte empêche le secret (on peut tout y dire) et, en même temps, le livre est lieu de la parole secrète et confessionnelle. Ce qui conduit à l'image du confesseur et de la confessée où s'installe une tierce personne qui est témoin d'une conversation qui devrait pourtant être strictement intime. De façon radicale, Mechthild coupe court au rôle du confesseur : n'a-t-elle pas accès directement à Dieu, sans porter un regard angoissé sur son environnement immédiat ? Sa crainte que le livre soit brûlé est levée par Dieu qui la rassure. La *cura monialium* a permis de multiplier cette occurrence de la voix secrète de la confession. Malgré l'importance de l'image du Christ souffrant dans la culture occidentale, les voix fluentes de Mechthild construisent une psychologie à travers une construction vocale qui détonne par rapport à la désolation et au climat de l'*imitatio Christi*. La mise en prisme du corps du Christ à travers la lumière et l'effrètement du langage et du temps font place à une vive unité. Par sa musicalité polyphonique, la composition de la *Lumière fluente* représente un labyrinthe qui s'étend à mesure qu'on n'y entend plus de voix. Le livre devient un lieu hanté par l'expérience, un espace multiple où les parcours et les épisodes deviennent imprévisibles. La notion du secret et du silence fait aussi partie du tissu vocal de Mechthild. Dans la culture confessionnelle de la *cura monialium*, le silence devient presque impossible. L'incapacité de l'individu soumis à la confession d'avoir droit au silence a été interprétée par Michel Foucault comme un signe du développement d'une civilisation basée sur le totalitarisme :

Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental ; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser. Immense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire – pendant que d'autres formes de travail assuraient l'accumulation du capital – l'assujettissement des hommes ; je veux dire leur constitution comme « sujets », aux deux sens du mot. Qu'on s'imagine combien dut paraître exorbitant, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'ordre donné à tous les chrétiens d'avoir à s'agenouiller une fois



l'an au moins pour avouer, sans en omettre une seule, chacune de leurs fautes<sup>16</sup>.

Sans aller aussi loin, on peut spéculer sur les possibilités de créer des voix muettes, sous-jacentes, exprimant une vérité plus profonde de la conscience. Mechthild, fascinée par l'emploi des voix, multipliant les modes d'exploration de la vocalité, de l'ouïe et de l'écriture, finit elle-même comme engloutie par des sons de plus en plus transposés, comme si la réverbération acoustique de toute une vie d'exploration venait se manifester en elle. Dans la *Lumière fluente* aucune parole n'est gratuite. Sa voix, par le biais d'un livre qu'elle n'a pas écrit, ne se limite pas à un dialogue, mais se révèle combinatoire, filtrant les voix de tous. Dans ce contexte, je doute un peu de l'interprétation de Kurt Ruh et d'Aloïs Haas qui lisent la *Lumière fluente* comme une confession dans la tradition augustinienne. Amy Hollywood, également assez critique à cet égard, interprète la distinction entre saint Augustin et Mechthild surtout à travers les différences de sexe, de position sociale et de contexte historique<sup>17</sup>. Bien que les deux œuvres, comme le constate Hollywood, soient à tort souvent interprétées comme des autobiographies voilées, le caractère immédiat du langage et l'emploi du dialogue chez Mechthild s'expliqueraient par un manque d'éducation ou d'autorité culturelle. Mais Amy Hollywood semble se contredire elle-même :

Mechthild's narrative style, however, reflects her lack of cultural authority as a woman ; her choice of voice serves paradoxically both to dissolve and to multiply the speaker(s) of the text. She often writes in the first person, particularly in the later books when her confidence and authority have been established, yet the text is filled with dialogues and partial dialogues in which various personifications of the human faculties and virtues [...]. While in part grounded in the courtly tradition and its use of poetic dialogue, the practice also has theological significance. The tension of this narrative style, which makes it difficult to differentiate the human narrator from the divine, is clear in the places where Mechthild suddenly shifts the voices in the course of narration or only obliquely names the speaker<sup>18</sup>.

16. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 78 sq.

17. Amy Hollywood, *The Soul as Virgin Wife. Mechthild of Magdeburg, Marguerite Porete and Meister Eckhart*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 1993, p. 57.

18. A. Hollywood, *The Soul as Virgin Wife*, p. 61.

L'effet de ces déplacements de voix entre sa vocalité et ses personnages provoque une mise en abîme sous la pression d'une supra-rationalité. Cet effet a été souvent décrit comme l'expérience mystique qui vise une alternance entre unité et diversité divine, en contrastant ce prisme vocalisé à travers un langage ordinaire et discursif. Comment sauver l'effet double du langage mystique qui a pour effet une présence kénotique et omniprésente à la fois, sans tomber dans une interprétation simple et dualiste ?

Là où le christianisme mystique est le plus souvent perçu comme une façon de vivre son rapport à Dieu en s'ouvrant à la non-dualité, rejoignant parfois une langue qui reste en sommeil et en demi-conscience, les voix de Mechthild ne se contentent donc plus du dialogue platonicien. L'effet d'immédiateté dans l'œuvre est si dominant que l'on risque d'oublier la *variété* des formes vocales. On y trouve dialogues, récits, anecdotes, apologues, polémiques, prières, visions, prophéties et allégories. Le résultat kaléidoscopique des styles et des genres renforce l'expérience fluente de cette œuvre. La nature paradoxale du livre, où l'unité tient à la diversité de formes, montre un esprit subversif que les experts, comme Hollywood par exemple, expliquent souvent par les notions d'« autodidacte » et de « non-instruite », ce qui serait alors typiquement « féminin »<sup>19</sup>. Le savoir et la connaissance de ce type de mysticisme existent dans la tension entre ce que Mechthild appelle « connaissance » et « conscience »<sup>20</sup> :

La connaissance : Dame la conscience, les riches de ce monde, quand ils sont de bonne volonté, sacrifient leurs biens à Dieu et donnent les aumônes ; les religieux sacrifient à Dieu dans Son service leur chair et leur sang, mais au-delà de l'obéissance, ils sacrifient à Dieu leur propre volonté. Ce qui pèse plus, doit valoir plus.

La conscience : Dame la connaissance, cela ne suffit pas. Si nous voulons jouir de Dieu dans ses hauteurs, nous devons avoir la couronne de l'humilité et de la pure chasteté, innée ou acquise, et la grandeur de l'amour au-delà de toute chose<sup>21</sup>.

19. H. Neumann, « Beiträge zur Textgeschichte des *Fliessende Lichts der Gottheit* und zur Lebensgeschichte Mechthilds von Magdeburg », *Altdeutsche und altniederländische Mystik*, éd. K. Ruh, Darmstadt, 1964, livre II, p. 26.

20. Rappelons tout de même que la voix de l'auteur que nous percevons dans la *Lumière fluente* peut être considérée comme une voix individualisée, mais elle a pu être modifiée par son éditeur, d'une façon ou d'une autre.

21. *La lumière fluente*, p. 258.

Dans les deux personnages, la figuration rationnelle des voix inverse la problématique de la conscience. Ici, la mise en voix ne sert pas à mettre en question l'auteur du texte, mais la fonction érudite et scolaire du livre lui-même. La mystique semble ici vouloir briser les chaînes de l'Église et de son langage. Michel de Certeau interprète ce phénomène courant dans les textes mystiques comme un « déplacement du sujet » ou un « lieu pour se perdre ». Mais l'effet de négation ou de dualité dans le processus mystique risque de nier la fonction de l'intellect qui est allumé par la lumière divine. Ainsi l'itinéraire de l'esprit vers Dieu est-il devenu paradoxal, comme le montre ce dialogue entre connaissance et conscience.

## CONCLUSION

Revenir à une unité vocale à partir de la polyphonie et de sa mise en abîme sans que les mots disparaissent dans l'air se réalise par la réintroduction du corps chez Mechthild. Il y a maints passages à choisir dans la *Lumière fluente*, mais le très court chapitre XIII, intitulé *Le contenu de ce livre est vu, entendu et ressenti dans tous les membres*, en dit peut-être tout. Ce chapitre ne contient qu'une phrase :

Je ne peux ni veux écrire sauf ce que je vois avec les yeux de mon âme et que j'entends avec les oreilles de mon esprit éternel et lorsque je ressens en tous les membres de mon corps la force de l'Esprit-Saint<sup>22</sup>.

Comment comprendre la nature érudite de ce texte avec de tels passages où la distinction entre un sens littéral et un langage imagé de sensualité spirituelle est fluide ? Que faire du rôle du confesseur qui fait le geste définitif de l'écriture ? Confesseur qui, lui aussi, détermine la censure et le silence. En effet, les dialogues de la *Lumière fluente* ont un effet de trompe-l'œil dans le sens où chaque construction vocale dans cette œuvre déterritorialise le lecteur en créant une forme fusionnelle qui flotte au-delà de chaque narration discursive ou explicative. L'aliénation de Dieu par des voix polyphoniques qui se diffusent dans l'air pour plonger l'âme dans une mise en abîme est reprise chez Mechthild par un corps qui

22. *La lumière fluente*, p. 125.

entoure avec une sensualité sa propre voix soliloque. Si la *fides ex auditu* est le thème de la théologie de la Réforme par excellence, l'exemple de Mechthild montre qu'une théologie épistémologique est réalisée de façon radicale qui coupe court à chaque extension personnifiée, tout en intégrant la séparation du monde visible de l'incarnation avec l'univers des sons dans un répertoire de l'union mystique.

b.s.hellemans@rug.nl